FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)

Introducción

YA DESDE SUS PRIMEROS COMPASES, el canal de Vimeo de Filmoteca Española y sus sesiones semanales han buscado nuevas formas de relacionarse con los inicios del cine. De ahí surgen las sesiones de nitratos, que ahora llegan a su tercera edición. Se trata en los tres casos de nitratos digitalizados en Filmoteca Española, compilados en programas de media hora de duración aproximadamente y sonorizados por músicos contemporáneos: Jonay Armas en el caso de la primera entrega, *Historia y caos;* Juanjo Javierre en la segunda parte, *Sueños futuros de un pasado remoto;* y Pucho, cantante de Vetusta Morla, para esta nueva sesión, que hemos denominado *Riñas y danzas*. El actual programa, que ha podido verse en el Doré y ahora pasa a estar disponible online hasta el 11 de junio, recopila múltiples materiales populares, muchos de ellos pertenecientes a la colección Sagarmínaga, una colección privada, fruto del interés de un empresario bilbaíno por el incipiente arte del cine, que Filmoteca Española adquirió en los años 90.

Gestos de inocencia

NO SE CONSERVA, pero hasta que unas investigaciones lo desmintieron se considera la primera película española con argumento: *Riña en un café*, realizada en 1897 por Fructuós Gelabert[1]. Él es quien, bastón en mano, da la acción de esta tercera sesión de nitratos digitalizados por Filmoteca Española, titulada *Riñas y danzas*. Se trata de una compilación de piezas realizadas en los primeros balbuceos del cine en España, del periodo comprendido entre 1895 a 1907, es decir, prácticamente su prehistoria. La primera de las piezas, todas de alrededor de un minuto de duración, es la única extemporánea (junto a *Microscopías de sangre*, de 1918, fragmentos que se suceden a modo de transición entre bloques), pues se trata de la recreación que hiciera en 1952 el propio Gelabert de aquella primera "ficción" del cine español, hoy desaparecida. Un grupo de jóvenes alrededor de una mesa, una joven que cruza y se detiene un momento a hablar con uno de ellos, un hombre celoso que aparece en escena, reparto de empujones y una pelea abortada. Hay algo entre genial y perturbador en la necesidad seminal de representar una riña como primera de las expresiones escenificadas del cinematógrafo en nuestro país.

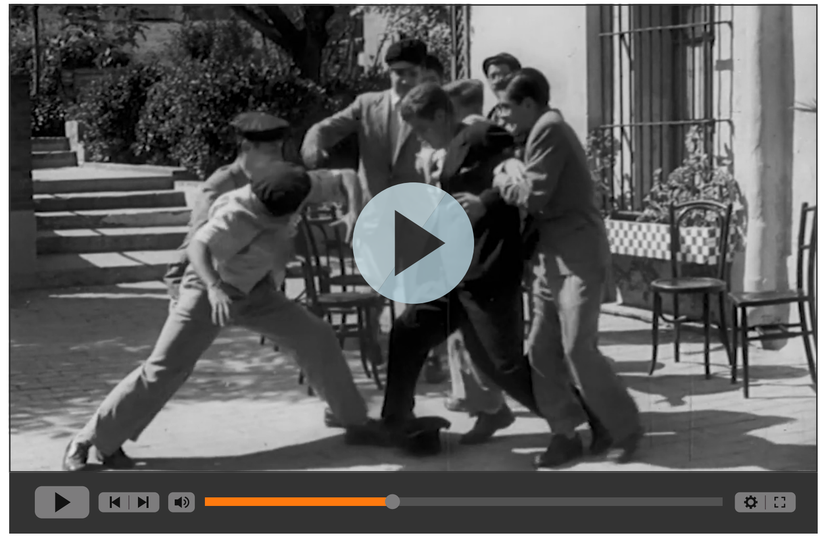
El tema responde obviamente a una evidencia: las primeras películas (vistas) son un registro de movimiento puro, esencialmente físicas, con encuadres frontales, a distancia del ojo humano y sin desplazamiento de cámara. Todo movimiento estaba dentro del plano, de modo que no solo las danzas, las riñas también desarrollaron su propia coreografía interior. Tanto las peleas y sus derivaciones 'slapstick' (a golpe y porrazo), como los bailes y danzas, sean representaciones para la cámara o no, fueron especialmente populares en el precursor inmediato del cinematógrafo, el kinetoscopio de Edison, y en los espectáculos cinematográficos de finales del XIX y principios del XX. El baile fue un tema recurrente en los catálogos, que proponían danzas de todo tipo y de todos los países, no solo por el movimiento intrínseco, como señala Camille Blot-Wellens, también porque su filmación "está estrechamente vinculada a las modas del momento"[2]. Como si fuera Degas con su caballete, el operador Auguste Baron pone su cámara detrás de los músicos del ballet para *Fiesta nocturna en Michelet*, así como el ilustre Alexander Promio y otros operadores Lumière filmaron los bailes regionales españoles (*La sal de Andalucía*, 1895) o William K. Dickson las muy populares entonces danzas serpentinas, coloreadas con tinte.

Por petición de Filmoteca Española, el punto de partida de esta sesión –cuyas piezas ha compilado y musicalizado el músico Juan Pedro Martín, Pucho (de Vetusta Morla)–, conformada por vistas de los pioneros, pasaba porque tuviera un espíritu lúdico, pop(ular), divertido, circense, mágico, incluso irónico. Quizá pasaba por evocar el sentido primigenio de aquellos años previos a la industria del cine en los que estaba todo por inventar, un poco como ahora. Las veintiuna piezas que forman esta sesión proceden en su mayor parte de la colección Sagarmínaga –películas de los primeros pasos del cinematógrafo adquiridas por Filmoteca Española al coleccionista bilbaíno Antonio Sagarmínaga–, vistas realizadas por operadores Lumière en España –las investigaciones llevadas a cabo revelan con total seguridad que los primeros rodajes efectuados sobre el territorio español corrieron a cargo de operadores provenientes de Francia y del Reino Unido– y otras piezas de los inicios del cinematógrafo, incluyendo muestras del cine de trucajes y del ilusionismo.

Sin mayor ambición, *Riñas y danzas* apela por tanto a un gesto que regresa cada cierto tiempo vinculado a la renovación o reinvención de los lenguajes del cine: la inocencia o candidez primigenia de las imágenes en movimiento. En el nuevo

La sesión **"Nitratos #3: Riñas y danzas (1895-1952)"** podrá verse online **del 4 al 11 de junio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **"NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)"**



[1] Según los estudios realizados por Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, publicados en *Los orígenes del cine en Catalunya* (2004, Generalitat de Catalunya Institut Cátala de les Industries Culturáis Barcelona), la película *Riña en un café* fue rodada en 1899.

[2] *La colección Sagarmínaga (1987-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao* (2011, Cuadernos de la Filmoteca Española / Ministerio de Cultura, ICAA).

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)

Gestos de inocencia (cont.)

escenario audiovisual que nos rodea y aún tratamos de aprehender, posiblemente echar la vista hacia atrás, a las prácticas y desafíos de los pioneros, se hace especialmente pertinente o necesario o recomendable. Al principio las vistas eran sobre todo reproducciones del natural –*Salida de un baile infantil de disfraces*, por ejemplo, donde el disfraz de un niño anticipa en el programa la aparición del payaso Pierrot, peleando diabólicamente en una producción de Parnaland–, luego fueron empleadas con intereses científicos para llegar a ser un aparato teatral, un sofisticado dispositivo de ilusiones. La influencia del cinematógrafo entre el gran público ya era tan considerable en el periodo de entre siglos como para que la reina María Cristina (regente entre 1885 y 1902), ante la petición de Promio, permitiera al operador de Lyon que filmara en los cuarteles militares escenas de infantería y caballería, para lo cual puso a su disposición algunos regimientos que debían obedecer sus instrucciones, bien fueran cruzar el patio del cuartel en bicicleta (*Ciclistas militares*, 1896), lanzarse bolas de nieve (*Batalla en la nieve*, 1897) o danzar alegremente frente a la cámara (*Danse au bivouac*, 1896). Es en piezas primitivas como estas en las que la captura de una realidad documental va de la mano de una cierta planificación y escenificación, es decir, de momentos en los que Lumière y Méliès se confabulan; intersecciones que, parafraseando a Godard, revelan lo extraordinario en lo ordinario y lo ordinario en lo extraordinario.

> ***Riñas y danzas* apela por tanto a un gesto que regresa cada cierto tiempo vinculado a la renovación o reinvención de los lenguajes del cine: la inocencia o candidez primigenia de las imágenes en movimiento**

Gracias a la adquisición de la colección Sagarmínaga y su consiguiente restauración por Filmoteca Española en 2011, gran parte de estas películas recobraron vida en la pantalla un siglo después de haberse realizado. Todas ellas pueden verse en *streaming* desde hace un tiempo. Ahora algunas de ellas regresan de nuevo en el programa *Riñas y danzas*, si bien con los sonidos, la música y, por qué no, el trabajo de prestidigitación de un músico contemporáneo. La creación musical y sonora (sobre cuyo proceso escribe Pucho en esta hoja de sala) dialoga con niños comportándose como adultos y adultos comportándose como niños, con equilibristas decapitados, riñas con un diablo mutante, números burlescos en carreras de obstáculos, regadores regados, monos saltarines y luchas extravagantes… Escenas al aire libre, acrobacias y danzas, postales militares, ficciones y actualidades… Lo cómico y lo grotesco, lo trágico y lo sentimental, la violenta astracanada, la parodia cruel, el número circense… Quizá hay que recorrer este sintético trayecto por los géneros de la prehistoria del cine, cuya propuesta arranca con Gelabert en su silla de director y termina con el primer plano de *Grosse tête de Pierrot* (1900) –uno de los títulos más exitosos de Parnaland y del popular personaje francés, con la actuación pantomímica del famoso mimo Gaspard Deburau–, tratando de desprendernos de la mirada del espectador actual. O mejor, despertando su asombro.

Carlos Reviriego
Director de Programación de Filmoteca Española

La sesión **"Nitratos #3: Riñas y danzas (1895-1952)"** podrá verse online **del 4 al 11 de junio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **"NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)"**

***Nitratos #3: Riñas y danzas (1895-1952)* está compuesto de las siguientes piezas:**

- ***Riña en un café*** (Fructuós Gelabert, 1952)
- ***La sal de Andalucía*** (Films Lumière, 1898)
- ***Lucha de atletas / Luttes extravagantes*** (Star Film, 1899)
- ***La disputa / Petite causes, grands effects*** (Parnaland, ca. 1902-1903)
- ***Danse au bivouac*** (Alexandre Promio, 1896)
- ***Fiesta nocturna en Michelet / Ballet sur scéne avec orqueste*** (Auguste Baron, ca.1897-1907)
- ***Microscopías de sangre*** (Universidad Complutense de Madrid, 1918)
- ***Cuerpo de baile / Grand ballet*** (Pathé Frères, 1904)
- ***Danza serpentina sin identificar*** (William K. L. Dickson, ca. 1901)
- ***Annabelle Serpentine Dance*** (William K. L. Dickson, 1895)
- ***Salida de un baile infantil de disfraces en España / Sortie d'un bal d'enfants costumés en Espagne*** (Films Lumière, ca. 1897-1900)
- ***Asalto al muro / Saut du mur*** (Parnaland, ca. 1902-1907)
- ***El mono en el circo / Le singe voltigeur*** (Pathé Frères, ca. 1896-1899)
- ***Pierrot y el diablo / Pierrot buveur*** (Parnaland, 1900)
- ***Batalla en la nieve / Bataille de neige*** (Pathé Frères, 1897)
- ***Ciclistas militares / Cyclistes militaires*** (Alexandre Promio, 1896)
- ***Galanteos militares / Bonne d'enfant et militaire*** (Parnaland, ca. 1897-1899)
- ***El músico galante / Chanteur des cours*** (Parnaland, 1900)
- ***Los pescadores / Une pêche miraculeuse*** (Pathé Frères, 1902)
- ***Rally Paper*** (Films Lumière, 1903-1905)
- ***Cabeza de Pierrot / Grosse tête de Pierrot*** (Parnaland, 1900)

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)

La sesión **"Nitratos #3: Riñas y danzas (1895-1952)"** podrá verse online **del 4 al 11 de junio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **"NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)"**

La colección Sagarmínaga

Transformaciones

La magia ocupaba un sitio importante en la sociedad de fin de siglo. Además de los espectáculos realizados en las salas de teatro, la magia estaba presente en las otras formas artísticas, como el teatro o la danza: tres de las cuatro películas de Méliès de esta colección fueron concebidas como representaciones teatrales. Este aspecto es interesante porque nos permite apreciar la estrecha relación de la magia con el cine, y la concepción de la magia que aparece en las primeras películas. Méliès era ante todo un hombre de teatro, y es lo que resalta.

La primera, *Illusions fantasmagoriques*, producida entre la primavera y el otoño de 1898, está concebida como un espectáculo de prestidigitación y al terminar el número, el mago saluda antes de salir. En su construcción, la película es muy similar a un número de prestidigitación: el decorado, la disposición de los elementos y el guion. Para su realización, emplea el truco del paso de manivela, y esto hasta seis veces. Luego, este truco era casi siempre agilizado montando el negativo.

Otra película muy parecida, aunque realizada más tarde, es *Impressioniste fin-de-siècle*, en la cual actúa junto con Jehanne d'Alcy (que sería su musa y amante antes de llegar a ser su esposa legítima).

En *Un homme de têtes*, Méliès utiliza el fondo y suelo negro, frecuentemente utilizados en fotografía. El decorado es muy sencillo: dos pequeñas mesas y un taburete. El actor (Georges Méliès) juega quitándose varias veces la cabeza. Un aspecto interesante es el dialogo que crea con el espectador al dirigirse a él. Lo que nos interesa en esta película son principalmente dos cosas, el aspecto técnico y la construcción. Vemos que Méliès sigue siendo un hombre de teatro, con reflejos y comportamientos de un prestidigitador presentando su número. Esta película está realizada y pensada como sus espectáculos del teatro Robert-Houdin, donde las proyectaba. El otro aspecto es técnico, es decir, como Méliès logró estos efectos. Al truco del paso de manivela, Méliès añadió la sobreimpresión, hasta cuatro, sobre fondo negro. Se trata de la primera película de Méliès con esta técnica.

La última película de Méliès, *Luttes extravagantes*, cuenta con la actuación de dos hombres y dos mujeres (una es Jehanne d'Alcy). Escena de luchas, que parece haber sido una atracción muy apreciada en las ferias. Si esta película no presenta ninguna novedad desde el punto de vista técnico, resultó ser muy interesante desde el punto de vista histórico. Rodada en el mismo decorado que *Impressioniste fin-de-siècle*, con un número de catálogo muy cercano a esta, la película fue seguramente filmada apenas unos días antes, durante el otoño de 1898. Dos años después, Méliès introduce en su catálogo un título muy parecido, *Nouvelles luttes extravagantes*, de cuarenta metros (es decir el doble). Durante mucho tiempo los herederos de Méliès sospecharon que el primer título *Luttes extravagantes* (n.º 180) podía ser la primera parte del título de 1900 (n.º 309-310) sin poder comprobarlo nunca, puesto que no se había conservado ningún material del título en su primera versión. Con esta copia única conservada en la colección, pudimos tener la certeza que *Nouvelles luttes extravagantes* estaba efectivamente compuesta de dos partes, rodadas con un intervalo de dos años.

Como vimos antes, Méliès acomodó su taller de tomavistas según las necesidades del género que le daría sus letras de nobleza. Pero no tardaría en ser imitado por sus competidores, como Pathé, que desde el principio propone escenas de transformaciones como *Métamorphoses d'un magicien* o *L'illusioniste* (ambas anteriores a 1900). Pero si para Méliès la magia es el elemento central, hasta el punto de que la escritura del guion sea la última fase antes de la realización, las películas de Pathé serían principalmente narrativas, en las cuales los trucos serían muchas veces efectos al servicio de la historia (*Le laveur de devantures*, *Une partie de canot*…).

En sus memorias, Alice Guy nos cuenta varios trucos que, según ella, descubrió con su equipo: "Es gracias a la buena voluntad de mi personal reducido, a los consejos y lecciones de Frédéric Dillaye[1], a la experiencia adquirida a diario, al azar, a la suerte, que descubrimos cien pequeños trucos tales que: películas rodadas en el sentido inverso que permiten tomar una casa derrumbándose y reconstruyéndose como por magia; un personaje cayendo de un tejado y subiendo espontáneamente; un cliente goloso considerando la factura del pastelero demasiado cara y devolviendo intactos los bollos comidos. La disminución, la aceleración de la vuelta de manivela, transformando paseantes tranquilos en seres frenéticos o, al contrario, durmientes despiertos. Los parones que permitían desplazar un objeto que, durante la proyección parecían animados de una vida sobrenatural, llenaban de estupefacción a un arqueólogo cuya

[1] Consejero técnico de los establecimientos Gaumont y autor de libros sobre la fotografía artística: L'art dans les projections, Ed. Gaumont, París 1896; Le développement en photographie avec el procédé au gélatino-bromure d'argent, Ed. Montgredien et Cie, Librairie Illustrée, Paris 1900; Redactor de la revista Le Photographiste [1903-1905].

NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)

La colección Sagarmínaga (cont.)

valiosa momia jugaba por todo su laboratorio. La toma de vistas a varias distancias, haciendo posible la representación sobre la misma imagen, de pigmeos y gigantes, como en: *Lilliput et Gulliver*, *l'Ogre et le Petit Poucet*, *le Cake-Walk de la pendule*[2]. Las sobreimpresiones. Los fundidos para las visiones, los sueños"[3]. Para su *Charité du Prestidigitateur* (otoño de 1905), la directora utilizaría el truco del paso de manivela, haciendo aparecer y transformarse los elementos.

[...]

Contenido narrativo

Muchas películas de los primeros años contienen, además de los títulos similares, tramas muy parecidas. Todos parecen inspirarse de los mismos temas. Y cuando sus ideas se agotan, se copian los unos a los otros. Más que de plagio, Deslandes y Richard hablan de "préstamos a un fondo común"[4]. Los primeros catálogos abundan en Pierrots, ilusionistas, bailes y bailarinas, batallas de nieve o de flores según el momento del año…

En un principio no existe la noción de derechos de autor. En el caso de Francia, la práctica del depósito sistemático de los guiones de parte de productoras se generalizaría en 1906. A partir de esta fecha, algunas productoras registrarían una idea de guion que enriquecen eventualmente, después del rodaje, de una tira de papel con algunos fotogramas de la película. Antes de 1906, los registros eran casuales y no generalizados. No obstante los hermanos Lumière, desde el mes de agosto de 1897, registrarían sus vistas en la Greffe du Conseil des Prud'hommes de Lyon con el fin de garantizar su autoría durante cinco años[5]. En cuanto a Méliès, a partir de la primavera de 1903, registraría en la Library of Congress de Washington una reproducción positiva de la película completa e incluiría, a partir de 1904, una foto y un cartón de *copyright* en el decorado[6]. Pero en regla general, los temas se copiaban libremente de una productora a otra y encontramos los mismos títulos en los distintos catálogos, a veces con un estreno casi simultáneo.

Alice Guy cuenta en sus memorias como circulaban las ideas de una productora a otra: "otras compañías se habían creado y los figurantes, contratados de forma irregular, venían a proponernos sus servicios. Contratamos algunos que, por supuesto, se apresuraron en informar a nuestros concurrentes sobre nuestras actividades. Fue así como la Guérite salió simultáneamente en los catálogos de Gaumont y de Pathé. Cuando protesté ante esta compañía, me contestaron que era de buena lid y que podíamos hacer lo mismo"[7].

Muchas veces las productoras se limitaban en imitar un tema que tenía mucho éxito. Así la existencia de varias versiones de un mismo título es un buen indicador para estimar el éxito que pudieron tener las películas en su momento.

El último aspecto de las versiones es más limitado en la época que nos concierne pero tendería a generalizarse más tarde. Se trata del rodaje con varias cámaras. Por el momento, el único que aparentemente utilizaría varias cámaras durante el rodaje sería Méliès. En 1902, envía a su hermano Gaston a Estados Unidos con el fin de luchar contra el plagio americano que le perjudica. A partir de este momento, Méliès rueda con dos cámaras para obtener dos negativos, uno para el mercado europeo y otro para el mercado americano.

Por otra parte, la Fondation Pathé conserva un registro de 1901 con el detalle de los rodajes y del metraje de película utilizado. La película virgen utilizada durante los rodajes es muy superior al metraje final de los títulos. Esto podría significar que se rodaba con dos películas para confeccionar distintas versiones, pero no tenemos más datos sobre esta posibilidad[8]. La verdad es que no sería de extrañar que una firma tan potente, como la Pathé era en este momento, se plantease la posibilidad de rodar varias versiones para poder responder mejor a la enorme demanda de parte de sus clientes.

Extracto de *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao,* de Camille Blot-Wellens, publicado por Filmoteca Española en 2011

La sesión **"Nitratos #3: Riñas y danzas (1895-1952)"** podrá verse online **del 4 al 11 de junio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **"NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)"**

> **Muchas películas de los primeros años contienen, además de los títulos similares, tramas muy parecidas [...] Los primeros catálogos abundan en Pierrots, ilusionistas, bailes y bailarinas, batallas de nieve o de flores según el momento del año...**

[2] Según Francis Lacassin, la película fue rodada en junio-julio de 1903.

[3] A. GUY, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma* (1873-1968). Presentée par l'association Musidora (Nicole-Lise Bernheim/Claire Clouzot), Ed. Denoël/Gonthier, Paris 1976, p. 64.

[4] J. DESLANDES et J. RICHARD, *Histoire comparée du cinéma,* p. 214.

[5] M. AUBERT, J.-C. SEGUIN, *La Production cinématographique des Frères Lumière,* Ed. CNC-Mémoires du cinéma, Paris 1996, p. 453.

[6] AA.VV., *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film suivi d'une analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France,* Ed. Publications du Service des Archives du Film-CNC, Bois d'Arcy 1981, p. 6-8.

[7] A. GUY, *Autobiographie,* p. 75.

[8] M. MARIE, "Entretien avec Henri Bousquet" (junio de 2003) en M. MARIE et L. LE FORESTIER, *La Firme Pathé Frères 1896-1914,* Ed. ASFRHC, Paris 2004.

FLORES EN LA SOMBRA es una iniciativa *online* de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a materiales exclusivos

NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)

La naturaleza de las coreografías

CUANDO CARLOS REVIRIEGO ME PROPUSO la creación de esta banda sonora para una selección de nitratos de los orígenes del cinematógrafo, sin él saberlo, me estaba proponiendo un doble desafío. Por un lado suponía mi primera composición musical realizada en solitario, es decir, sin mis compañeros de banda; y por otro, al no saber tocar ningún instrumento musical de manera convincente (más allá de ciertas percusiones) tendría que encontrar la manera de crearlo con el instrumento que más domino y conozco: mi voz.

Acepté rápidamente el reto porque enseguida intuí que este cine originario podía dialogar en igualdad de condiciones con mis primeros pasos como solista, y que la inocencia y pureza del material fílmico podía conectar conceptualmente con la candidez del novato y la integridad de la voz.

Fotografía © Montse Castillo

Carlos tenía la idea de reunir una selección de nitratos que tuviese un carácter gamberro, con impulso pop, un toque bizarro y sobre todo juguetón. En nuestra búsqueda encontramos ese lugar común que compartían muchas de las piezas: la cuestión física en la puesta en escena, las coreografías de los cuerpos en movimiento rítmico tanto para interpretar escenas de riñas o más evidente para las de danza.

En el cambio de siglo XIX al XX, uno de los espectáculos más populares era el circo, y el cine, catalizador del espíritu de su tiempo ya desde sus comienzos, daba cuenta de este tipo de entretenimiento. De hecho, en estos primeros años, la propia exhibición cinematográfica se llevaba a cabo en carpas y barracas de feria, al igual que los grandes números de payasos o acróbatas. La rítmica circense también repercutía en el celuloide y las películas se llenaban de monos saltarines o personajes arquetípicos como el Pierrot, la mascota de nuestra selección de nitratos, que aparece en distintos formatos a lo largo de la sesión.

Escuchando todas estas ideas que las imágenes me lanzaban, tomé la decisión de conversar con ese ritmo frenético desde lo musical componiendo piezas individuales para cada nitrato en vez de utilizar un "score" tradicional que transitara por encima de las piezas; así la sesión adquiere además un carácter más pop, a la manera de un álbum de vinilo. También me interesaba el eclecticismo de géneros y estilos para dotar de mayor diversidad y dinamismo a la sesión: krautrock, mambo, samba, pasodoble o triphop conviven en armonía en esta discoteca de inquietos y danzantes personajes.

Al ir juntando las piezas, estructuralmente quedaron tres bloques bien definidos, separados por esas microscopías de células y sangre que corre por las venas de nuestros protagonistas en movimiento; como si los microrganismos practicasen también su propia coreografía en el interior de los cuerpos dinámicos. Y así, esta composición me ayudó a trabajar el tipo de sonidos que iba a utilizar en cada bloque: tres elementos fundamentales de la naturaleza que aparecen de manera recurrente en cada uno de ellos.

El capítulo inicial remite a la tierra, de ahí que estéticamente sea la parte más folclórica y que resuenen más elementos de percusión corporal y golpes de tambores (en realidad, una caja de cartón golpeada por baquetas). Aparecen pasodobles y pseudojotas con gaitas recreadas sónicamente percutiendo sobre mi nuez mientras emito la voz.

El segundo bloque es el aire, son los saltos de unas bailarinas clásicas, los movimientos circulares y serpenteantes de unas telas coloreadas a mano sobre el celuloide, los aprendices de soldados saltando por encima de un muro o nuestra estrella Pierrot lanzando mobiliario contra el diablo. El uso creativo de silbidos, tubos corrugados girando a toda velocidad, trompetas y silbatos son la base sonora de este fragmento.

La sesión **"Nitratos #3: Riñas y danzas (1895-1952)"** podrá verse online **del 4 al 11 de junio** a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **"NITRATOS #3: RIÑAS Y DANZAS (1895-1952)"**

> **Me interesaba el eclecticismo de géneros y estilos para dotar de mayor diversidad y dinamismo a la sesión: krautrock, mambo, samba, pasodoble o triphop conviven en armonía en esta discoteca de inquietos y danzantes personajes**

Por último, el agua cierra los tres bloques con pescadores que caen al río y vuelven a la tierra por arte de magia, músicos regados y una liberadora carrera de obstáculos acuáticos para cerrar a ritmo de jazz. En este bloque suenan maracas y tambores acuáticos, realizados de manera casera con botes de conservas con tapas metálicas llenos de agua.

Al final, en un epílogo a modo de bis, nuestro amigo Pierrot cierra la sesión con una partitura puramente gutural y facial, una despedida también de las propias coreografías gestuales que he usado para componer las distintas piezas de la sesión.

El resultado es un acompañamiento musical moderno y contemporáneo, aunque también albergue tradición en ciertos pasajes, heterogéneo en los géneros, lleno de ironía y sarcasmo, pero con una inocencia implícita en la propia naturaleza de las imágenes, y sobre todo de sonido "casero" como forma de reivindicar y poner en valor el carácter artesanal en la creación de imágenes en el cine de los albores del siglo XX. En este sentido, resultará útil al espectador saber que incluso los "instrumentos" que puedan sonar como teclados o sintetizadores proceden en realidad de mi voz.

Estos ejercicios de conversación que se están llevando a cabo desde Filmoteca Española entre músicos contemporáneos y el cine de los orígenes son muy necesarios no solo para acercar y descubrir el patrimonio fílmico a las nuevas generaciones desde una perspectiva actual, sino también porque volver a las imágenes de nuestros antepasados siempre nos lleva a (re)pensar en su pureza y sencillez y a (re)educar y limpiar la mirada en estos tiempos de saturación visual.

Pucho
Cantante de Vetusta Morla